

L'effet de la mémoire

— comparaison de deux pièces de Jean Anouilh

Tomoko Uchida

1. *Le Voyageur sans bagage* — Une des *Pièces noires*

Le Voyageur sans bagage occupe une position spéciale dans l'œuvre d'Anouilh, dont elle est la première réussite. Ecrite en 1936 et représentée pour la première fois au théâtre des Mathurins, à Paris, le 16 février 1937, dans une mise en scène de Georges Pitoëff, elle constitue aussi, comme Anouilh lui-même l'a constaté, une rupture avec le réalisme du théâtre de cette époque : « L'auteur dramatique [peut et doit] jouer avec ses personnages, avec leurs passions, avec leurs intrigues. *Le Voyageur sans bagage* fut pour moi la première pièce où je jouai [...] J'étais tout jeune homme, déjà joué deux fois, mais j'avais l'impression qu'avec *Le Voyageur sans bagage*, j'avais franchi une frontière, celle du réalisme⁽¹⁾. » Anouilh éprouve ici le sentiment euphorique d'être devenu pour la première fois un véritable auteur dramatique.

Lors de sa première représentation, de fait, la pièce a été reçue avec beaucoup d'éloges. On célèbre en particulier son originalité : « les cinq tableaux de M. Jean Anouilh, *le Voyageur sans bagage*, ont été accueillis avec le plus vif succès, car l'auteur, [...] sort, en cette soirée triomphale, classé désormais parmi nos plus beaux espoirs⁽²⁾ », ou encore : « Dira-t-on encore qu'il n'y a plus de jeunes auteurs dramatiques, que le théâtre est impuissant à se renouveler ? Quelle duperie ! Et M. Jean Anouilh, qu'on s'étonne de ne pas voir occuper la place qu'il mérite, ne pourrait pourtant pas l'extraordinaire dans son *Voyageur sans bagage*⁽³⁾ ».

La nouveauté est en particulier apportée par le dénouement. Le public s'est souvent étonné de la dérobade finale par laquelle le héros amnésique réussit à fuir son passé et son destin. Si Edmond See félicite Anouilh d'avoir choisi le thème de l'amnésie : « Vous voyez la richesse de ce thème, tout ce qui peut s'en dégager de pittoresque, de suggestif⁽⁴⁾ », certains critiques

(1) Voir la notice de Bernard Beugnot. J. Anouilh, *Théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, p.1528.

En réalité, comme la suite de cette notice le montre, Anouilh avait déjà monté trois pièces.

(2) Antoine, « La générale d'hier », *Information*, 18 février 1937.

(3) J. Prud'homme, « Répétition générale au théâtre des Mathurins », *Le Matin*, 17 février 1937.

regrettent la confusion des genres ou plutôt, s'élèvent contre ce dénouement, qu'ils jugent assez étranger au reste de la pièce. Selon l'un d'eux, par exemple, le public n'avait été intéressé que dans la première partie et le reste lui était resté incompréhensible⁽⁵⁾. Un autre déprécie l'auteur : « Anouilh manque de maîtrise et ne vit que sur une idée⁽⁶⁾ » et il blâme son imagination « malheureusement, faible, confuse », alors même qu'il estime suggestif le thème traité. Ces deux opinions montrent bien quelle a été la réception de la pièce lors de sa création. La complexité de la structure avec ce dénouement inattendu produit souvent des malentendus ou de l'étonnement. Quelques critiques n'ont pu estimer que les éléments pratiques, comme le décor ou le jeu des acteurs.

Il nous semble que la plupart des critiques dramatiques de l'époque étaient gênés de ne pouvoir définir clairement si la fin de cette pièce était un heureux dénouement ou une suggestion problématique comme le dit See dans son article, et par le fait que la pièce est tragique et comique à la fois. De fait, bien que plusieurs articles considèrent la pièce comme « une tragédie⁽⁷⁾ », un des journalistes prévient le public que « peut-être, après, dégringole-t-on un peu bien vite vers l'heureux et cocasse épilogue⁽⁸⁾ », et un autre la qualifie d'« irréalisme fantaisie⁽⁹⁾ ».

Nous tenterons ici d'analyser l'effet de ce dénouement en comparant la pièce avec une autre du même auteur : *La Sauvage*, écrite trois ans auparavant, en 1934, représentée en 1938, et dont l'héroïne, placée à un tournant de son destin, a souvent été comparée avec celui de notre pièce. Mais rappelons d'abord les éléments principaux de cette dernière.

2. Le sujet de l'amnésie

Le sujet est pris à une pièce de Jean Giraudoux, *Siegfried*, représentée en 1928, et adaptée d'un roman écrit en 1922, dans laquelle le héros amnésique, Siegfried, est mis de force en face de son vrai passé. Cependant, tandis que Giraudoux traite le sujet d'un point de vue politique en indiquant la relation entre France et Allemagne de ce temps-là, Anouilh l'envisage différemment.

La pièce se compose des cinq tableaux, et se déroule dans la maison d'une bourgeoisie. On observe l'alternance des tableaux et des points de vue ; entre les tableaux (premier, troisième

(4) E. Sée, « L'œuvre dramatique », *Œuvre*, 5 mars 1937.

(5) C. Berton, « La lumière à la scène », *La lumière*, 27 février 1937.

(6) *Ibid.*

(7) J. Prud'homme, « Répétition générale au théâtre des Mathurins », *Le Matin*, 17 février 1937.

(8) M. Paz, « Théâtre des Mathurins », *Populaire*, 1937.

(9) P. Lièvre, « Aux Mathurins, le Voyageur sans bagage », *Jour*, 18 février 1937.

et cinquième), qui se contruisent autour de la présence du personnage principal, appelé Gaston, s'intercalent les deux courts tableaux (deuxième et quatrième) dans lesquels les lecteurs et spectateurs s'identifient au point de vue des serviteurs qui regardent et parlent de ce personnage. Gaston, a totalement perdu la mémoire lors de la première guerre mondiale et a vécu ensuite dans un asile pendant des années. Sa tutrice ainsi que le neveu de cette dernière, Huspar, qui est médecin, essayent de retrouver sa famille, mais plus de quatre cents personnes prétendent le reconnaître pour l'un des leurs, afin de recevoir la pension de retraite prévue pour les soldats. Ils privilégient donc les Renaud, les plus riches, supposant qu'à la différence des autres, ils n'ont pas un but intéressé. Ils décident d'organiser une rencontre avec Gaston pour tenter de lui faire retrouver ses souvenirs et de lui redonner famille et histoire. Il s'avère que c'est en effet sa véritable famille et qu'il s'appelait auparavant Jacques Renaud.

Gaston a le choc de découvrir que ce Jacques, personne cruelle et malfaisante, était bien lui-même avant la guerre : c'est bien lui qui avait tué des animaux innocents, levé la main contre sa mère, contre son ami, et trahi son frère dont il avait séduit la femme, sa belle-sœur.

A la fin de l'histoire, Gaston (Jacques Renaud) décide pourtant de refuser son vrai passé, de laisser cette famille qui avait été la sienne et de s'échapper en profitant d'un hasard : il feint d'avoir été l'oncle d'un jeune garçon qui apparaît soudainement à la fin de cette histoire et il affirme à tout le monde qu'il a retrouvé là sa véritable identité passée.

3. L'identité imposée et le refus

Les vœux de Jacques et ceux de l'autrui s'opposent toujours. Il faut toutefois remarquer que, depuis le début, Gaston ne s'intéresse pas lui-même à chercher sa famille, mais que ce sont les autres, la Duchesse et Huspar, qui le souhaitent.

Ainsi dès le début, quand Gaston nie que l'enfant qui avait tué les animaux soit lui, Madame Renaud répète : « mais si, mais si...⁽¹⁰⁾ » Une autre fois, elle l'appelle « mon petit Jacques », et il déclare sévèrement : « il ne faut pas s'attendrir, m'appeler prématurément mon petit Jacques⁽¹¹⁾. » La domestique Juliette l'appelle toujours « monsieur Jacques » et il doit lui demander : « Ne m'appellez pas encore Monsieur Jacques⁽¹²⁾. » Elle refuse cependant, parce qu'elle ne veut pas renoncer au souvenir d'amour sauvage de sa jeunesse.

(10) J. Anouilh, *Le Voyageur sans bagage in Théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, Troisième tableau, p.197. C'est à cette édition que renverront désormais nos indications de page.

(11) *Id.*, Troisième tableau, p. 200.

(12) *Id.*, Troisième tableau, p.202.

Aucun des Renaud ne doute donc qu'il était et est Jacques. C'est d'autant plus évident pour eux qu'ils reconnaissent dans son visage celui du jeune homme parti à la guerre, comme les serviteurs l'affirment dans le deuxième tableau en le regardant à travers le trou de la serrure. Gaston dénie durement cette identification parce qu'il n'a pas les goûts cruels de Jacques et ne se sent aucun rapport avec lui. En écoutant les histoires censées concerner son propre passé et qui évoquent des actes graves et tout à fait problématiques, il ne ressent que de la colère, parce qu'il se sent engagé à se reconnaître une identité qui ne lui correspond en rien, qu'il envisage avec horreur même.

On en voit un exemple dans son attitude face à la mère de ce dernier. Madame Renaud essaie de cacher à Gaston leurs querelles d'avant-guerre afin de recomposer une relation favorable avec son fils. Elle préfère priver son fils d'une partie de son passé, plutôt que retrouver ce qui était gênant pour elle. Son égoïsme d'alors semble ne pas avoir changé, c'est ce sentiment qui provoque son entêtement à mener l'enquête afin de profiter de l'amnésie de Jacques et de lui faire admettre son point de vue à elle sur le passé. Elle s'écrie plusieurs fois : « Tu n'as jamais rien fait pour cesser cet état de choses. Rien ! » ; « C'est ta faute⁽¹³⁾. »

Ces excuses et affirmations d'innocence désespèrent Gaston de plus en plus et l'amènent finalement et pour la première fois à confondre leurs identités.

Gaston : Et je suis mort à dix-huit ans, sans avoir eu ma petite joie, sous prétexte que c'était une bêtise, et sans que vous m'ayez reparlé. J'ai été couché sur le dos toute une nuit avec ma blessure à l'épaule, et j'étais deux fois plus seul que les autres qui appelaient leur mère. (Un silence, il dit soudain comme pour lui.) C'est vrai, je vous déteste.

Madame Renaud : (crie, épouvantée) Mais Jacques, qu'est-ce que tu as ?

Gaston : (revient à lui, la voit) Comment ? Pardon... Je vous demande pardon.

(Troisième tableau, p.213)

Pour un moment, Gaston ne peut plus distinguer Jacques de lui-même. Les deux personnages sont égaux dans leur haine à l'égard de l'égoïsme maternel. Cette fusion d'identité est causée par un élan de sympathie vis-à-vis de Jacques, « ce Jacques qui n'a même pas aimé ». Mireille Cornud-Peyron explique ainsi ce processus d'identification : Gaston recompose un personnage qui doit être le sien, mais seulement à travers le discours d'autrui, celui des témoins

(13) *Id.*, p. 211.

qui sont sur scène, tout en se demandant si l'être ainsi recréé est fictif ou réel⁽¹⁴⁾. Ce caractère, qui est à demi-fictif, a pourtant un pouvoir égal à son propre caractère réel. Il lui arrive finalement de construire une personnalité qui pénètre la sienne propre, celle qu'il s'est construite pendant ses longues années d'amnésie.

Cette confusion se termine dans l'instant et Gaston se réveille soudain. Après qu'il a demandé pardon, il refuse encore une fois l'idée d'avoir été Jacques Renaud : « C'est trop lourd à endosser en une seule fois. » Il a peur de posséder ces souvenirs qui lui sont imposés et son horreur prend corps à cause de la personne qui lui demande avec le plus d'insistance de se reconnaître comme Jacques : Valentine, qui était la maîtresse du jeune fils Renaud, alors même qu'elle était déjà la femme de l'aîné. Elle est séduisante sans aucun doute, et Gaston doit l'admettre, d'autant plus qu'il s'est fait séduire par elle deux ans auparavant, quand elle lui a rendu visite à l'asile, en faisant semblant d'être une simple lingère. Bien qu'il se souvienne de cette relation éphémère, il tente encore de refuser d'avoir été l'amant de sa belle-sœur, sous prétexte qu'à ce moment il ne savait pas que Valentine l'était. L'absence de mémoire et la conscience qu'il était alors un autre, Gaston et non pas Jacques, lui permettent de nier le fait : « Je ne veux pas être l'amant de la femme de mon frère⁽¹⁵⁾ », s'écrie-t-il, alors que Valentine procède : « Mais vous l'avez déjà été ! ...⁽¹⁶⁾ » On voit combien il importe à la jeune femme que la chose se soit déjà passée. Elle affirme la nécessité pour un être humain d'accepter son passé :

Valentine : Écoute, Jacques, il faut pourtant que tu t'acceptes. Toute notre vie avec notre belle morale et notre chère liberté, cela consiste en fin de compte à nous accepter tels que nous sommes... Ces dix-sept ans d'asile pendant lesquels tu t'es conservé si pur, c'est la durée exacte d'une adolescence qui prend fin aujourd'hui. Tu vas redevenir un homme, avec tout ce que cela comporte de taches, de ratures et aussi de joies. Accepte-toi et accepte-moi, Jacques.

(Troisième tableau, p.217)

Pour elle, l'identité d'un être adulte se constitue par ses actes, sans possibilité de les renier ni de les changer, dans une continuité avec son passé. L'identification de son passé avec celui

(14) M. Cornud-Peyron, *Le voyageur sans bagage et Le bal des voleurs de Jean Anouilh*, Foliothèque, Gallimard, 1993, p. 28.

(15) *Le Voyageur sans bagage*, Troisième tableau, *op. cit.*, p.214.

(16) *Id.*, p.216

de Jacques, tel qu'il vient de lui être révélé, suppose donc que Gaston continue à entretenir une relation amoureuse avec elle. Ce passé, bien qu'il ne le reconnaisse pas pour sien, l'empêche désormais d'être heureux, comme quand la duchesse lui avait imposé de rechercher sa famille malgré sa volonté. Comme Gaston le disait alors, c'est toujours la société qui empêche l'individu de vivre sans certification. Ce thème du désaccord est un motif favori d'Anouilh. Dans *La Sauvage*, on le trouve aussi entre l'héroïne et son entourage, même si la décision finale constitue une différence significative avec *Le Voyageur sans bagage*.

4. Comparaison avec *La Sauvage*

A la différence de Gaston, Thérèse, l'héroïne de *La Sauvage*, est un personnage qui, jusqu'à la fin, n'arrive pas à quitter son passé. Bernard Beugnot dit que le dénouement artificiel du *Voyageur* est l'inverse exact de la fuite de Thérèse⁽¹⁷⁾. Alors qu'elle pourrait se marier avec son fiancé Florent qu'elle aime, qui est très riche et sincèrement amoureux d'elle, la jeune fille le quitte finalement volontairement et s'en retourne dans le monde douloureux et isolé dont elle provient. Elle prend cette décision à cause de sa misère, de son passé terrible et du contraste insurmontable qu'il produit avec son amant « trop⁽¹⁸⁾ » heureux. Elle a toujours été pauvre et ses parents la suivent pour lui demander de l'argent et parfois essayer d'exploiter la richesse de Florent, tandis que leur fille a un noble caractère et qu'elle souhaite de se détacher de ce passé malheureux, plein de vulgarité.

Sa situation ressemble fortement à celle de Gaston : tous deux veulent la pureté et souffrent de leur passé. Thérèse crie, déchirée, chaque fois que sa famille fait une action bête ou vulgaire : « J'ai honte... » Quand sa mère chante une chanson obscène devant son fiancé, elle crie : « Je la cache, je la cache vite ! Elle est laide, hein ? Elle est vulgaire quand elle chante ces obscénités...⁽¹⁹⁾ »

Takeo Nizaki, qui traite le thème de la honte dans *La Sauvage*, explique que l'héroïne n'a pas seulement honte de la pauvreté mais aussi de la mémoire de la vie misérable, et cette condition souffrante en arrive à lui donner la laideur et la honte⁽²⁰⁾. Tout au début de la pièce, Florent la présente à son impresario en ces termes : « La pauvreté aurait pu la rendre mes-

(17) Notice de B. Beugnot, in Anouilh, *op. cit.*, p.1292.

(18) Son impresario, Hartman estime que Florent a de la chance « presque trop ».

J. Anouilh, *La Sauvage*, premier acte, in Anouilh, *Théâtre*, p.253.

(19) *La Sauvage*, premier acte, *op. cit.*, p.266.

(20) Niizeki, Takeo (新関岳雄). 「ジャン・アヌイ Jean Anouilh における「羞恥」Honte の意識について」、『山形大学英語英文学研究』第5号、1960年3月、P.120. (C'est nous qui traduisons).

quine ou avide, elle ne lui a donné que le détachement du luxe⁽²¹⁾. » En effet, elle est toujours poursuivie par « la honte » apportée par la pauvreté, qui lui a donné, par exemple, des parents âpres au gain.

Thérèse s'intègre volontairement peu à peu à la laideur de la pauvreté, tout en en éprouvant de la honte, en en souffrant. Devant son fiancé, elle chante la même chanson que sa mère a chantée, raconte les souvenirs odieux de sa jeunesse, quand elle travaillait toute la journée, et qu'elle avait été forcée d'avoir un amant à quatorze ans. Cette situation terrible par rapport à sa propre famille et à la sexualité est pareille à celle de Gaston. Seulement celle de Thérèse est causée par sa condition misérable, tandis que celle de Gaston l'est plutôt par l'égoïsme de la bourgeoisie. Ils souffrent chacun de leur condition sociale qui les enferme, et ils ont tous deux honte en reconnaissant la laideur de leur passé et qu'ils sont possédés par lui.

Le premier acte atteint son point culminant quand Thérèse ramasse l'argent à terre, à genoux. Elle l'a jeté elle-même devant son fiancé, pour lui montrer ou confirmer pour elle-même qu'elle n'en voulait pas, qu'elle n'y attachait pas d'importance. Cette action finit pourtant par lui faire reconnaître sa misère quand ses parents commencent à ramasser avec entrain les billets jetés par Florent qui l'imité comme s'il se prenait à un jeu commencé par elle. « Regardez-les tous les deux. Cela leur fait mal, ces billets par terre... Comme vous les avez gentiment jetés, Florent. Nous n'avons pas ce talent, nous autres. Regardez ces têtes. » Elle est choquée aussi par la gaieté de Florent, qui jette ses billets avec une telle facilité. « Comme tout est simple pour toi. Je suis toute froide de honte et tu joues un joli jeu⁽²²⁾. », dit-elle tristement. Pour elle, le comportement odieux des parents est plus compréhensible, parce qu'elle aussi, au profond de son cœur, veut l'argent et que c'est très normal pour des personnes qui subissent une sévère pauvreté.

Thérèse : Je suis une imbécile d'avoir commencé. Moi aussi, malgré moi, cela me fait mal cet argent par terre. Je me suis trop piqué les doigts avec mon aiguille, je suis restée trop longtemps courbée sur des étoffes à en avoir mal aux reins, pour n'en gagner qu'un peu. J'ai voulu faire la fière, mais je mentais... (Elle se jette à genoux.) À genoux, à genoux. Je dois les ramasser à genoux pour ne pas mentir, je suis de cette race.

(*La Sauvage*, Pléiade, p.269)

(21) *La Sauvage*, premier acte, *op. cit.*, p.252.

(22) *Id.*, premier acte, p.269.

Elle reconnaît sa misère plus fortement, comme celle de personnes qui ne savent qu'être « à genoux ». Elle s'identifie avec cette nature pauvre et vulgaire, la retrouve avec souffrance dans la servilité impudente de ses parents. Dans son cas comme dans celui de Gaston, cette souffrance se fonde sur son identité douloureuse. Elle répète ainsi ses actes honteux pour se montrer à son fiancé telle elle est, et ce qu'est la pauvreté misérable.

Thérèse reproche désormais à Florent d'être « heureux », d'ignorer la honte, lui qui n'arrive pas à comprendre pourquoi elle agit ainsi : « Tu ne sais rien ! » « Tu es un riche. C'est pire. Un vainqueur qui n'a pas combattu. »⁽²³⁾ D'après Niizeki, le bonheur, que réclament ces personnages d'Anouilh devient lui-même honteux. Thérèse vient de voir que le besoin qui est en elle n'existe pas dans l'esprit de Florent. Elle ne peut trouver sa place chez lui⁽²⁴⁾. Voici qu'elle commence à refuser le bonheur banal qui lui est offert, mais qui ne correspond pas à ce qu'elle veut, puisqu'elle se reconnaît maintenant une identité toute contraire à celle de son fiancé. Elle essaie de faire rester son père laid avec elle chez Florent. « Papa, mon cher petit papa. Ah ! Je suis contente que tu sois aussi sale, aussi ridicule, aussi vulgaire... »⁽²⁵⁾ dit elle, pleine de honte. C'est une démonstration très théâtrale pour montrer fortement sa véritable nature à son amant.

Florent est accusé plusieurs fois par Thérèse d'être trop heureux. « Tu n'as jamais été laid, ni honteux, ni pauvre... »⁽²⁶⁾ » Même son impresario, Hartman, qui éprouve de la sympathie pour la jeune fille, comprend cette attitude et accuse le jeune homme pour la même raison.

Hartman : Vous êtes comme les gens très riches, Florent, qui n'ont jamais assez de monnaie pour les mendiants... Vous avez tant donné de vous à votre art et au bonheur de vivre, et tous deux vous ont tant donné aussi... Vous me disiez qu'on ne peut pas avoir trop de chance. Vous venez d'en avoir la preuve. Vous devez sentir maintenant sur vos épaules ce qu'est le poids d'une longue chance... Vous êtes comme les rois d'autrefois, on vous a tout donné à profusion et pour rien, de ce que nous devons acheter très cher, nous autres. Alors, acceptez, comme les rois, d'être un peu étranger sur la terre.

(*La Sauvage*, deuxième acte, p.300)

(23) *Id.*, premier acte, p.297.

(24) Niizeki. *op. cit.*, p.123. (C'est nous qui traduisons.)

(25) *La Sauvage*, premier acte, p.294.

(26) *Id.*, p.296.

Hartman avoue même qu'il a haï Florent quand ils se sont rencontrés pour la première fois, alors qu'il était déjà un vieil homme. Aux misérables, en effet, la perfection du jeune homme fait gravement mal. Il reconnaît aussi qu'il l'aime désormais sincèrement : ce personnage fonctionne donc comme un tiers neutre qui voit tout à distance.

René-Mrill Albérès explique que la tare originelle de Florent, c'est d'être un homme heureux à qui tout réussit et que ce don inhumain l'éloigne de l'amour⁽²⁷⁾. Albérès met en question qu'on puisse chez Anouilh se purifier de son passé ni accomplir l'amour. « Si la souffrance humaine enlaidit l'amour, la maîtrise et la perfection le rendent inhumain.⁽²⁸⁾ » L'amour en effet échoue finalement dans *La Sauvage*. Thérèse hésite une fois à quitter Florent, quand elle le voit pleurer pour elle, souffrant du mal de la perdre. Elle pense alors qu'il comprend la souffrance et qu'il connaît le malheur. Pourtant les camarades de son passé la poursuivent plusieurs fois et la famille riche de Florent ne lui rappelle que sa pauvreté, ne lui montre que la distance psychologique qui les sépare. Elle décide finalement de quitter secrètement son fiancé, parce qu'elle ne peut oublier, et que ses souvenirs lui ont à jamais construit une identité douloureuse.

Son message final à Florent, qui n'est écouté que par Hartman, représente bien son tourment. « Tu comprends, Florent, j'aurai beau tricher et fermer les yeux de toutes mes forces... Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse...⁽²⁹⁾ ». Le chien perdu, c'est le symbole de son lien essentiel à la pauvreté, au malheur, qu'elle ne peut abandonner enfin sans se détruire elle-même. Hartman, le seul qui la voie partir, la dessine ainsi : « Et elle part, tout menue, dure et lucide, pour se cogner partout dans le monde...⁽³⁰⁾ » *La Sauvage* se termine sur ces mots.

5. La pureté projetée

Le dégoût de la laideur humaine et la préférence pour la pureté d'enfant qu'Anouilh donne à son héroïne se retrouvent dans le héros du *Voyageur sans bagage*. Thérèse diffère cependant de Gaston en ce qu'elle accepte finalement son propre passé sans lequel elle ne pourrait être heureuse. Selon René-Marill Albérès, elle voit bien maintenant ce qu'est « le bonheur », non celui de la richesse, mais celui de la pureté⁽³¹⁾.

(27) R. M. Albères, *La Révolte des Écrivains d'aujourd'hui*, Editions Correa, 1949 p.151.

(28) *Ibid.*

(29) *La Sauvage*, troisième acte, p.326.

(30) *Id.*, p.327.

(31) Albérès. *op. cit.*, p.153.

Les dernières paroles de Hartman peuvent être considérées comme un éloge d'Anouilh envers l'héroïne qui a combattu contre la charge de l'identité imposée par la société. Luppé remarque qu'« une enfant solitaire⁽³²⁾ » est projetée sur Thérèse. « Avec Thérèse — il est à remarquer que sa déchéance n'est pas mise en scène, qu'elle remonte au passé —, il y a quelque chose de sauvé, il y a une distance...⁽³³⁾ » En effet, elle ne revient pas à son passé, mais réussit plutôt à se purifier en renonçant au bonheur proposé à elle. Il s'opère une certaine catharsis par cette fin. « En fin de compte, la pureté de Thérèse réside en une prise de conscience qui la protège de sa déchéance même. Il y a là une nuance fondamentale dont se colore, avec *La Sauvage*, le héros d'Anouilh⁽³⁴⁾. » Thérèse reconnaît elle-même qu'elle ne peut oublier sa misère, et la souffrance qui en résulte la protège à la fin. Elle n'est pas la même personne qu'au début.

On peut constater qu'une catharsis s'opère aussi dans *Le Voyageur sans bagage*. Le héros de cette pièce laisse également un message à la fin, juste avant son départ. Ce message n'est pas destiné à la famille Renaud, mais seulement au frère aîné, Georges, qui avait souffert le plus gravement à cause de Jacques et qui, surtout, avait dit à Gaston que son frère cruel, odieux n'était quand même qu'un « si petit enfant », et qu'il l'aimait après tout.

Gaston : Vous direz à Georges Renaud que l'ombre légère de son frère dort sûrement quelque part dans une fosse commune en Allemagne. Qu'il n'a jamais été qu'un enfant digne de tous les pardons, un enfant qu'il peut aimer sans crainte, maintenant, de jamais rien lire de laid sur son visage d'homme. Voilà !

(*Le Voyageur sans bagage*, Cinquième Tableau, p.239)

Seul et malgré la haine qu'il aurait pu concevoir pour lui, ce frère aîné a toujours aimé Jacques jusqu'à éprouver de la tristesse pour lui, si bien que Gaston a une sympathie sincère pour lui seul parmi les membres de la famille Renaud. Le motif de la laideur sur le visage se fonde une conversation qu'ils avaient eue : Georges avait dit à Gaston que son visage ressemblait beaucoup à celui de Jacques, mais avec une grande différence : « Ce ne sont pas seulement des rides. C'est une usure qui, au lieu de raviner, de durcir, aurait adouci, poli. C'est comme une tourmente de douceur et de bonté qui est passée sur votre visage.⁽³⁵⁾ » Ce dont ils parlent ici

(32) R. De Luppé, *Jean Anouilh*, Éditions Universitaires, 1959, p.30.

(33) *Ibid.*

(34) *Id.*, p.29.

est l'effet de la mémoire : les sentiments, les pensées personnelles entassés par chaque expérience, par le passé.

6. Un « cadavre » pour oublier

Après avoir su sa véritable identité, Gaston souffre à nouveau pour une autre raison. Il se réveille chez les Renaud entouré des animaux empaillés préparés par la duchesse et madame Renaud afin de créer un choc favorable au retour de la mémoire. Ces animaux sont ceux que Jacques Renaud a piégés et tués lui-même. Gaston est choqué par ce réveil cauchemardesque, qu'Alba Della Fazia⁽³⁶⁾ appelle « traumatique », car cette vue ne lui redonne en rien le goût sanguinaire de Jacques, dont, plutôt, il déteste encore davantage la cruauté. Il se demande : « Qu'est qu'on peut faire pour des bêtes mortes? »

Gaston : Quelles caresses sur ces peaux tendues, séchées? J'irai jeter des noisettes et des morceaux de pain à d'autres écureuils, tous les jours. Je défendrai, partout où la terre m'appartiendra, qu'on fasse la plus légère peine aux belettes... Mais comment consolerais-je celles-ci de la longue nuit où elles ont eu mal et peur sans comprendre, leur patte retenue dans cette mâchoire immobile?

(Cinquième tableau, p.223)

Il semble que ce qui capte son cœur soit surtout l'« immobile ». Les bêtes mortes ne bougeront plus jamais, leurs corps restent devant lui et leur mort est maintenue, fixée, sans qu'il soit possible de n'y apporter aucun changement. Cette fixité, cet impossible retour en arrière est proche de sa propre condition, car son passé est aussi fixé et immobile que leur mort et il ne peut y produire aucun effet.

La pensée de Gaston apparaît aussi dans la conversation avec le serviteur, au sujet de la guerre. Juste avant de déclarer à Valentine qu'il va refuser son passé, il demande au maître d'hôtel, « Vous n'avez jamais tué quelqu'un ? », « Vous aimez vivre, maître d'hôtel ? »

Gaston : Imaginez que, pour vivre, il vous faille plonger à jamais dans le néant un jeune homme. Un jeune homme de dix-huit ans... Un petit orgueilleux, une petite fripouille, mais tout de même... un pauvre petit. Vous serez libre, maître d'hôtel, l'homme le plus libre du

(35) *Id.*, Troisième tableau, p.62.

(36) A. Della Fazia, *Jean Anouilh*, Twayne, 1969, p. 56 (C'est nous qui traduisons).

monde, mais, pour être libre, il vous faut laisser ce petit cadavre innocent derrière vous. Qu'allez-vous faire?

(Cinquième tableau, p.229)

On voit qu'il pense déjà alors, quand même ce ne serait que vaguement, à rejeter son vrai passé. Ce projet indique en même temps qu'il partage strictement son identité, distingue ses deux personnalités : celle de Jacques et celle de Gaston. Il assimile cette action de refus à un assassinat. Pour lui, le rejet de la personnalité d'avant-guerre équivaut à l'étouffement d'un autre individu. Paul Ginestier exprime cela nettement : « Fuyant le souvenir de Jacques, tuant la mémoire de ce personnage, il tue le personnage lui-même⁽³⁷⁾. »

En se fondant sur ce conflit entre l'action et sa nature morale, ainsi que sur la souffrance de « l'assassin », en les dépassant, Gaston choisit finalement de refuser son passé historique. Il déclare à Valentine qu'il n'a vu aucune cicatrice quand il a examiné son dos. Valentine comprend qu'il dit un mensonge et elle ne l'accepte pas, elle essaie violemment de l'y faire renoncer : « Je te déteste! Je te déteste!, crie-t-elle, [...] Mais est-ce que tu te rends compte seulement de ce que tu es en train de faire?⁽³⁸⁾ » L'intention de Gaston est solide et sa réponse le montre inébranlable : « cela vaut mieux (qu'elle le déteste).»

Gaston : Oui, je suis en train de refuser mon passé et ses personnages — moi compris. Vous êtes peut-être ma famille, mes amours, ma véridique histoire. Oui mais seulement voilà... vous ne me plaisez pas. Je vous refuse.

(Cinquième tableau, p.230)

Selon Valentine, il faut accepter son passé tel qu'il est : il faut redevenir un homme, avec tout ce que cela comporte de taches, de ratures et aussi de joies. Les spectateurs savent qu'elle dit une certaine vérité de la vie humaine, et en même temps que ce rappel ne fonctionne pourtant pour elle que comme un expédient devant lui permettre de reprendre son amant et de continuer elle-même à vivre en accord avec son propre passé sans chercher à se réformer, puisqu'elle ne ressent aucun désir de rupture avec ce qu'elle a vécu. Or c'est justement pour la raison inverse que Gaston refuse tout son passé. Elle persiste à demander à Gaston l'amour que Jacques avait pour elle, mais il lui répond par cette constatation dure : « Je ne vois de lui, en ce

(37) P. Ginestier, *Anouilh*, Théâtre de tous les temps, Seghers, 1969.

(38) *Le Voyageur sans bagage*, Cinquième tableau, *op. cit.*, p.230.

moment, que la haine de vos yeux... C'est sans doute un visage de l'amour dont seul un amnésique peut s'étonner ! » Cette affirmation d'une différence radicale entre le sentiment d'amour qu'il conçoit, dans son innocence d'amnésique, et celui qu'éprouvaient les deux amants fonde clairement la décision exprimée dans le passage suivant :

Gaston : Je suis sans doute le seul homme, c'est vrai, auquel le destin aura donné la possibilité d'accomplir ce rêve de chacun... Je suis un homme et je peux être, si je veux, aussi neuf qu'un enfant ! C'est un privilège dont il serait criminel de ne pas user. Je vous refuse. Je n'ai déjà depuis hier que trop de choses à oublier sur mon compte.

(Cinquième tableau, p.230)

Le motif de l'enfance réapparaît donc. Il se trouvait déjà au début de la pièce, dans l'enquête menée par la duchesse. Gaston, après avoir traversé toute la pièce, choisit finalement en connaissance de cause la position « neuve » d'un enfant. Ce motif de la pureté et de la purification demeure ainsi efficace jusqu'à la fin. Selon Paul Ginestier, le voyageur, Gaston, était resté sans bagages après la guerre, mais maintenant il sait exactement où les a laissés, pourquoi il les a laissés et ce qu'ils contenaient⁽³⁹⁾. La condition du héros diffère alors certainement de celle du début, même s'il n'a toujours pas de passé, parce qu'il choisit désormais volontairement de ne plus en avoir. En plus, son choix est le « rêve de chacun », il contient le grand désir de toute l'humanité. Son plan en fait ne s'accomplit pas sans difficulté. Valentine a raison, il est presque impossible à Gaston, pratiquement, de partir de chez les Renaud, puisque il lui faudrait alors revenir à l'asile. Il préfère encore cette solution plutôt que de rester dans la famille de Jacques. Valentine, qui avoue qu'elle a eu d'autres amants après la guerre, ricane et se moque cruellement de Gaston toujours poursuivi, de l'esclavage d'un amnésique cerné par la société qui le réclame. Il se désespère, criant : « Allez-vous-en, maintenant. Il ne me reste pas le plus petit espoir : vous avez joué votre rôle⁽⁴⁰⁾. » Même s'il revenait à l'asile, ce serait désormais avec des sentiments différents, puisqu'il connaît son passé, et a fait l'expérience de sentiments odieux. Ce qui l'entoure maintenant n'est que la laideur, la haine et l'horreur des gens ainsi que le système cruel de la société.

Après ce cri de désespoir de Gaston, se trouve une didascalie assez longue, décrivant chaque geste de Gaston et du garçon qui entre la pièce en ouvrant toutes les portes. Le

(39) Ginestier. *op. cit.*, p.30.

(40) *Le Voyageur sans bagage*, Cinquième tableau, *op. cit.*, p.233.

déroulement de cette courte scène est caractérisé par un changement artificiel et surprenant, surtout dans la musique. « *Un silence, puis doucement la musique commence, assez triste d'abord, puis peu à peu, malgré Gaston, malgré nous, plus allègre.*⁽⁴¹⁾ » C'est une indication qui contient d'abord le résumé du contexte de tout le récit jusqu'ici, et annonce un développement en contradiction avec lui, avec l'emploi insistant de « malgré ». L'expression « malgré nous » est représentative : elle exprime notre sympathie, à nous spectateurs et auteur, êtres humains, pour Gaston aux prises avec son destin cruel dans lequel nous l'avons vu enfermé jusqu'à maintenant. Le changement musical étrange nous annonce une atmosphère nouvelle qui n'est pas encore expliquée. C'est le dénouement où le garçon orphelin surgit et sauvera Gaston de façon tout à fait inattendue, comme par un miracle. Gaston profite même de sa cicatrice pour prouver qu'il est bien un parent de Madensale, en prétendant qu'une lettre évoque l'existence de cette marque que personne n'a jamais vue. La duchesse apparaît de nouveau, fait fête à ces retrouvailles supposées, donnant à cette fin un ton comique tout pareil à celui du début.

Alba Della Fazia remarque que la pièce serait évidemment la comédie la plus heureuse parmi les œuvres d'Anouilh, *si son dénouement et son début était inversés* parce qu'une évasion par amnésie à la fin constituerait un moyen parfait pour rejeter son soi précédent et favoriserait la création de l'illusion pure⁽⁴²⁾. Mais l'apparition du petit Anglais permet à Gaston de réaliser son évasion dans les faits et surtout de la choisir volontairement. Cette décision n'est pas tout à fait indiscutable et nous engage à réfléchir sur son bien-fondé. On remarque que la pièce est placée dans le recueil des *pièces noires*, malgré sa fin heureuse. Alba Della Fazia et Bernard Beugnot mettent tous deux en cause « une morale de la fuite⁽⁴³⁾ » dans leur analyse de la fin. Selon Della Fazia, Gaston évite ici entièrement le problème moral qui peut supposer une responsabilité de sa part à l'égard de ses actions passées. Du point de vue de Robert de Luppé, « ce qui est proposé à Gaston, ce n'est pas l'aveugle complaisance à la vie, incarnée par sa mère, mais l'honnête attitude de Valentine qui accepte son destin, « avec tout ce que cela comporte de taches, de ratures et aussi de joies ». ⁽⁴⁴⁾ Luppé ajoute que « le voyageur », comme la « sauvage », ne peut que se révolter et atteindre, au bout de son enquête, le désespoir⁽⁴⁵⁾. Il est possible de voir ici *une esthétique morale* de l'auteur, car c'est avant de rencontrer le gar-

(41) *Ibid.*

(42) Della Fazia. *op. cit.*, p. 54 (C'est nous qui traduisons).

(43) Notice de Bernard Beugnot. Anouilh. *Théâtre, op. cit.*, p.1292.

(44) De Luppé, *Jean Anouilh*, Éditions Universitaires, 1959, p.34.

(45) *Ibid.*

çon que Gaston décide de refuser son passé et Valentine.

Il faut remarquer, quand on compare cette pièce avec *La Sauvage*, que Gaston réussit finalement à se détacher de son passé grâce au hasard, tandis que Thérèse renonce au bonheur volontairement après un débat douloureux, détachée de son passé par l'amour de Florent, mais sans renoncer à l'identité que la misère lui a faite. Ce contraste dépend de la possibilité d'« oublier ». Thérèse ne peut oublier son passé face à la laideur de ses parents, elle possède comme une mémoire noire, parce que tous ses souvenirs sont encore vivants en elle. Gaston, en revanche, depuis sa renaissance en tant qu'amnésique, ne possède pas en lui une telle noirceur du passé : il se voit seulement imposer par autrui un passé qui lui est inconnu et lui reste extérieur, et qui constitue seulement l'ombre passée d'un certain Jacques qu'il ne connaissait pas avant de rencontrer les Renaud. Paul Ginestier note : « lui aussi possède la faculté de se souvenir, et ne peut pas la fuir. Il confesse en effet, terrible ironie du sort : "À part mon amnésie, j'ai beaucoup de mémoire."⁽⁴⁶⁾ » Mais, heureusement pour Gaston, ce passé raconté est plus facile à oublier, à écarter de lui comme la triste histoire d'un autre. Cette possibilité le rend complètement différent de Thérèse qui ne peut oublier son propre passé, et ne peut que se reconnaître à la fin. Della Fazia appelle Gaston « la mort symbolique de Jacques⁽⁴⁷⁾ ».

Cette fuite heureuse en apparence nous laisse un cadavre invisible et le bonheur final met d'autant plus en lumière la difficulté d'une telle fuite dans la réalité, de la réalisation de la liberté dans notre société. Car, pour nous, pour se séparer de son passé, il faudrait tuer la personne invisible qui la produit, faire un « cadavre » devant soi. Cet « assassinat » sans substance est aussi en rapport avec l'idée moderne de la personnalité.

7. Conclusion — l'actualité d'Anouilh

Le choix final de Gaston est certainement l'évasion personnelle de la société, et cela pose un problème grave, comme le remarque André Maurois : « Thème profond, disais-je, car sous sa forme bizarre et divertissante, il pose un immense problème qui est celui de la permanence sociale de la personne.⁽⁴⁸⁾ » Le critique relève l'effet du malheur sur les humains et en particulier celui de la première guerre mondiale sur ceux qui l'ont vécue, comme, dans la pièce, Gaston-Jacques, qui a perdu la mémoire : « Beaucoup d'hommes et de femmes, après de grands malheurs, souhaiteraient tourner une page nouvelle et recommencer la vie. » À cette époque,

(46) Ginestier. *op. cit.*, p.31.

(47) Della Fazia. *op. cit.*, p.54 (C'est nous qui traduisons).

(48) A. Maurois, « Soir », *Marianne*, 3 mars 1937.

ce sujet pouvait s'appliquer à toutes les personnes qui avaient des souvenirs douloureux de la guerre et elles étaient nombreuses à avoir souffert de la perte d'un proche.

L'explication suivante donnée par Maurois s'applique également avec une remarquable justesse à tous les hommes de notre temps : le sujet de cette pièce était si moderne qu'il peut concerner aussi notre temps présent :

« Je me demande si la raison de ce choix ne doit pas être cherchée dans la difficulté de l'évasion réelle. Jadis un malheureux las de lui-même pouvait assez aisément se fuir. S'il parait pour les Amériques, ou pour l'Orient, il y pouvait disparaître et renaître. En ces temps de passeports, de téléphones transatlantiques, de journaux avides d'informations sensationnelles, la fuite devient presque impossible.⁽⁴⁹⁾ »

Cette réflexion très importante nous rappelle que nous sommes des individus inséparables de la société. Même de notre temps, on ne peut effacer le passé. Maurois se montre ardent à l'égard de ce problème : « Devenons-nous être les esclaves de notre passé ? Est-il juste et sain que nos actes nous suivent ? » Ce qu'Anouilh nous présente dans cette pièce est un sujet important, c'est la raison pour laquelle on dit qu'il donne à voir la condition humaine.

L'absence providentielle de la mémoire, seule condition qui permet la fuite de son passé, nous fait finalement plutôt sentir, par la joie et la légèreté ressentie au dénouement, l'existence et le poids terrible du « bagage » dont chacun est chargé. Gaston, qui réussit sa fuite, devient un voyageur dépourvu de ce que tout homme possède nécessairement. C'est pourquoi la pièce se présente comme une fantaisie, une fantaisie « dramatique » à cause de l'échec du héros à redevenir adulte, comme l'explique Luppé :

« Cette fantaisie s'intègre donc à la structure dramatique de la pièce ; elle souligne l'échec de notre héros, devant la vie adulte qui l'attend, lourde de tout un passé, lourde des automatismes et des mensonges lentement accumulés⁽⁵⁰⁾. »

Grâce à son amnésie, Gaston a le rare privilège de pouvoir choisir son passé et son identité : plutôt que Jacques, c'est l'« anti-Jacques⁽⁵¹⁾ » qui convient le mieux à ses vœux. Avoir la possibilité de choisir sa personnalité, voici une fantaisie dont nous rêvons tous, même si elle doit

(49) *Ibid.*

(50) De Luppé. *op. cit.*, p.36.

reposer sur l'horreur du cadavre de son véritable soi d'avant, inévitablement entaché d'actes honteux. Bernard Beugnot explique cette horreur : « *Le Voyageur sans bagage* trouve place parmi les pièces noires, noires comme la vie de la famille Renaud et les turpitudes diverses de Jacques.⁽⁵²⁾ » Gaston peut s'évader de la tragédie passée grâce à son amnésie, condition très exceptionnelle, mais les spectateurs constatent l'effet horrible du passé qui nous accable cruellement, nous les humains ordinaires. De plus, s'il est vrai qu'il réussit heureusement à se débarrasser de son ancienne personnalité, Gaston a dû changer, comme Thérèse, et il n'est plus désormais l'être heureux et innocent du début, quand il ne connaissait vraiment rien de son passé. À la fois comique et tragique, cette pièce a une couleur difficile à déterminer.

Georges Pitoëff résout ainsi la question :

— Cette pièce est-elle tragique ou comique ?

— Elle est animée par la fantaisie, ce qui contient tout.⁽⁵³⁾

Ce concept de fantaisie rejoint merveilleusement l'intention d'Anouilh, que nous avons évoquée au début : « J'avais l'impression qu'avec *Le Voyageur sans bagages*, j'avais franchi une frontière, celle du réalisme.⁽⁵⁴⁾ » Par la construction complexe de l'histoire, surtout par l'amnésie du héros, Anouilh nous donne un « cadavre » invisible, un objet imaginaire plus que réel, qui déborde les limites de son époque et nous fait songer, en riant, au grave problème de la relation entre la mémoire et l'identité personnelle dans la réalité des temps contemporains.

Bibliographie

Ouvrages

René-Marill Albérès, *La Révolte des Écrivains d'aujourd'hui*, Editions Correa, 1949.

Jean Anouilh, *Théâtre*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007.

Jean, Anouilh, *Le voyageur sans bagage suivi de Le bal des voleurs*, Édition de Table ronde 1958, Collection folio, 2003.

Fazia Della, Alba. *Jean Anouilh*, Twayne, 1969.

Robert De Luppé, *Jean Anouilh*, 1959.

Paul Ginestier, *Anouilh*, Théâtre de tous les temps, Seghers, 1969.

Jean Giraudoux, *Théâtre Complet*, Gallimard, 1982.

(51) Ginestier. *op. cit.* Ginestier repère dans cette pièce trois états selon la chronologie : Jacques Renaud (oublié), Gaston, et Madensale ; Madensale, d'après lui, est une sorte d' « anti-Jacques »

(52) Notice de Bernard Beugnot. Anouilh. *op. cit.*, p.1292.

(53) A. Warnod, « Le nouveau spectacle des Mathurins », *Le Figaro*, 16 février 1937.

(54) « Sur le théâtre », extrait de la notice de Bernard Beugnot. Anouilh. *op. cit.*, p.1528.

ソフォクレス作、山形治江訳『オイディプス王』、劇書房 2004年
 新関岳雄『ジャン・アヌイ Jean Anouilh における「羞恥」Honte の意識について』、山形大学英語英文学研究第5号

Périodiques

- André Warnod, « Le nouveau spectacle des Mathurins », *Le Figaro*, 16 février 1937.
 Jean Prud'homme, « Répétition générale aux théâtres des Mathurins », *Le Matin*, 17 février 1937.
 Pierre Lièvre, « Aux Mathurins, le Voyageur sans bagage », *Jour*, 18 février 1937.
 Pierre Audiat, « Aux Mathurins (Pitoëff) », *Paris-soir*, 18 février 1937.
 Antoine, « La “Générale” d’hier par Antoine » *Information*, 18 février 1937.
 Georges Le Cardonnell, « Théâtre “Le voyageur sans bagage” “Amal et la lettre du roi” aux Mathurins », *Journal*, 18 février 1937.
 Claude Berton, « La lumière sur la scène, Hier et aujourd’hui », *La Lumière*, 27 février 1937.
 André Maurois, « Soir, La semaine théâtrale », *Marianne*, 3 mars 1937.
 Edmond Sée, « L’Œuvre dramatique », *L’Œuvre*, 5 mars 1937.
 Magdeleine Paz, « Théâtre des Mathurins », *Populaire*, 1937.